Front teatralny

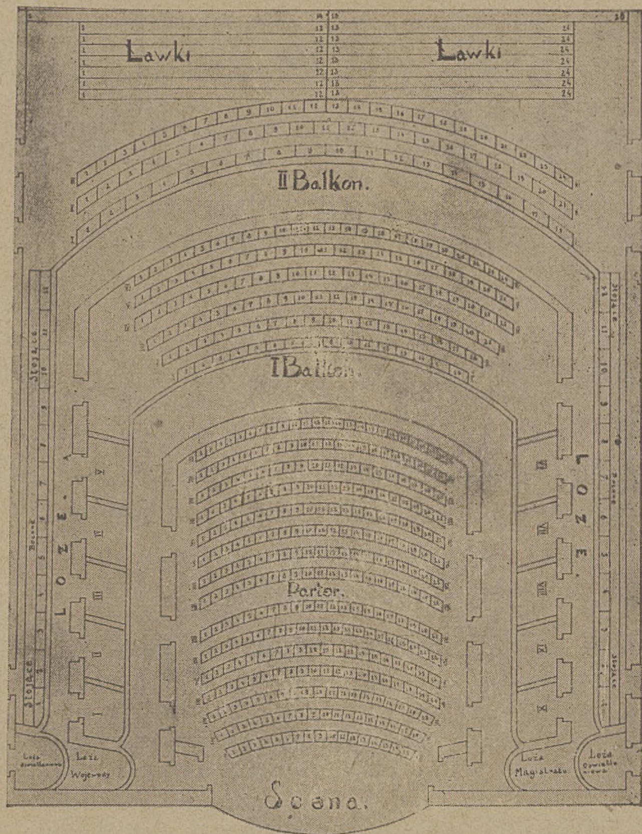
Pozycja pierwsza
PAŹDZIERNIK

1932

Teatry Miejskie ZASP
w Wilnie
1932—33

Kierownictwo artystyczne:
Dyr. Mieczysław Szpakiewicz
Dr. Jerzy Ronard Bujański

Kierownictwo administracyjne:
Bronisław Borski



PLAN TEATRU WIELKIEGO NA POHULANCE.

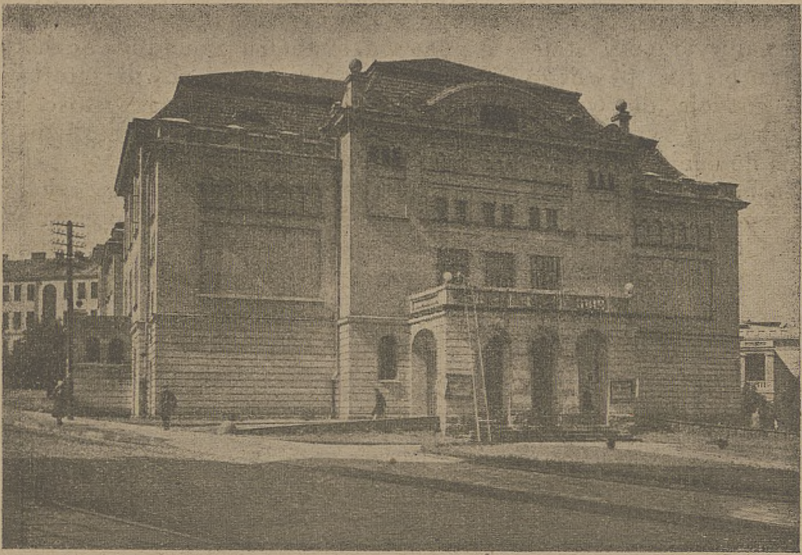
Numer listopadowy

»Frontu teatralnego«

poświęcony będzie w całości

Stanisławowi Wyspiańskiemu.

Teatr
którego przeznaczeniem
jak dawniej, tak i teraz
było i jest
służyć
niejako za zwierciadło naturze
pokazywać
cnocie, własne jej rysy,
złości, żywy jej obraz
a
światu i duchowi wieku
postać ich i piętno.



TEATR WIELKI NA POHULANCE

2

O RYTM RZECZYWISTOŚCI TEATRALNEJ.

1.

Na wstępie naszej działalności, u progu nowego sezonu teatralnego, który z natury rzeczy staje się punktem zaczepienia, pewnego rodzaju dogodną pozycją dla wszelkich obliczeń, wydaje się rzeczą słuszną wykreślić linje najogólniejsze naszych zamierzeń, naszkicować choćby w przybliżeniu tendencje czy motywy planowanej akcji.

Tak zarysuje się kierunek marszu. Tak streści się najistotniej plan działania. Tak wreszcie wytyczone zostaną najpewniej granice i konstrukcyjne elementy pracy, która, aby stała się naszym najpełniejszym, najrealniejszym wyrazem, musi być w zgodzie z naszem artystycznem sumieniem.

Pominiemy tu oczywiście szczegóły, któremi codzienny bieg wydarzeń aż nadto obficie darzyć chętnych będzie. Tu chodzi przedewszystkiem o treść, istotę naszej teatralnej pozycji, o kąt artystycznego nachylenia. *O syntetyczny profil scenicznego artyzmu.* O nerw wreszcie naszych zainteresowań.

2.

Teatr mą swoją rzeczywistość i to rzeczywistość autonomiczną, która rządzi się swojemi własnemi prawami, jak każde życie. Prawa te na scenie, w biegu wydarzeń teatralnych, w ich konstruowaniu uszanować należy. One są granicami rozpiętości artystycznej i społecznej sceny, jej działania, one wreszcie wyznaczają linje rozwojowe teatru. To szkielet konstrukcyjny teatru, żebra obnażone skrótem wieków. Elementy sceny fundamentalne. Baza scenicznych form i reform.

Ta rzeczywistość teatralna zawsze i wszędzie musi być tematem rozważań. *Należy kontrolować jej rytm, zmieniać tendencje, wyrównywać poziomy, przedciwdziałać chorobliwym zrywom.* To rzecz ścisłych teatralogicznych analiz, których niestety ludzie teatru zaniedbywać nie powinni.

Nas w tej chwili interesują niejako ramy tej rzeczywistości teatralnej, które ustalają niewątpliwie kierunek pracy.

I to wreszcie: na rzeczy często przemilczane, albo pomijane w działaniu teatralnem chcemy tu zwrócić uwagę. To przedewszystkiem.

3.

Tak więc *teatr musi być w kontakcie z rzeczywistością* w bezpośrednim związku z życiem, które ma prawo domagać się swego scenicznego wyrazu. Ujęte to zostało już dawno, stało się niejako moralną sankcją teatru. Stwierdziła historja teatru słuszność tej tezy, epoki najszczytniejsze teatru zadokumentowały niezbicie monumentalność tego sądu. Genjalni ludzie teatru tym bezpośrednim splotem z rytmem swych epok gruntowali swą wielkość i sławę. *To był pomost ich ponadwiekowy.* Aż wreszcie Shakespeare, nieśmiertelny czarodziej teatru, stworzył z tego niekłamliwy i niełamliwy zarazem kanon: *teatr—zwierciadło epoki.*

4.

To pewne: dążności artystyczno-społeczne ludzi teatru, linje ich działalności muszą być uzgodnione z okresem w którym żyją.

Zadanie więc teatru, jego funkcje, jego wreszcie forma, to wszystko uzależnione jest *od kształtu rzeczywistości, od terenu i czasu*, słowem *od epoki.*

Tak rzeczywistość upomina się o swoje prawa nawet w teatrze. Au-

tonomja jego nie jest bynajmniej w ten sposób zachwiana. Teatr przetrawia scenicznie tematy i formy życia, wplatając je w rzeczywistość teatralną, której niezłomne w swej istocie prawa normują prąd i napór zewnętrzności. Tak należy rozumieć to pokrzyżowanie dwóch rzeczywistości w teatrze. Tak kontakt życia z teatrem wyraża się w wyniku ostatecznym zadziwiającą harmonją, która nasyca nawet wizję sceniczną powagą misji i zarazem uczuciem radosnego wyzwolenia. Tak wreszcie teatr jest wizyjnym *pomostem pomiędzy naszem wewnętrznem życiem a zewnętrznem*.

Dla chropowatości i brutalności otoczenia—w teatrze, na scenie szukamy wytłumaczenia, to znaczy: sensu wydarzeń. Tu chcemy znaleźć siebie i drogę do innych. Tu—na scenie—wiążemy sprzczności, z któremi w życiu walczyć na każdym musimy kroku. Tu właściwie może najlepiej uczymy się konstrukcji, metody i systemu zwycięskiego atakowania okopów — jakże cząsto nam wrogiej rzeczywistości. Tu też konkretyzuje się *zdolność patrzenia ponad fakty, ponad jednostkowość.* Tu — na scenie — rośnie wreszcie zbiorowość w zadziwiający dynamicznie wyraz.

5.

W orbitę spraw i zainteresowań teatru muszą więc wejść z natury rzeczy wszystkie tematy związane z życiem narodowem. społecznem i jednostkowem.

A tak. *Teatr musi być instytucją społeczno - kulturalną.* Zasięg sceny, wpływ teatru—uzależniony jest właśnie od tej agresywności społeczno-kulturalnej, od naporu na bieg wydarzeń, naporu—ujętego oczywiście w karby dyscypliny artystycznej. To ważne.

Tak więc uznać należy i w tendencjach naczelnych działania teatralnego wybitnie podkreślić *rolę społeczną sceny.* W tej akcji obywatelskiej przyświecać nam powinien wielki „poeta czynu" — Wojciech Bogusławski, walczący niestrudzenie w ciężkich dla Polski chwilach o wolność i swobodę rozwoju kulturalnego, społecznego i państwowego. Twórcza rola teatru na tych odcinkach jest już dzisiaj pozycją sprawdzoną.

6.

Te wszystkie obowiązki, które spadają na barki ludzi teatru, dałoby się zamknąć, podzielić na dwie grupy:

1) dziedzina artystycznych zmagań,
2) organizacja teatru.

Pozycja dążeń artystycznych (oczywiście bynajmniej nie abstrakcyjnych, nie będących wynikiem czego pięknoduchostwa, ale *wyrazem szczerych i realnych zarazem dążeń współczesnego artysty - człowieka zespołowego*) streszczałaby się w walce o *styl teatru naszego wieku*, w walce o dramat (autora), wykonawcę (aktora) o tło (sceniczny wyraz) — i o widza, o te przedewszystkiem może elementy, które mają nam zagwarantować czystość syntezy teatralnej, jaką jest każde widowisko.

Ta akcjama doprowadzić do zbudowania teatru, któryby był nasz „z tego pokolenia".

7.

Już chyba dziś nie ulega żadnej wątpliwości, że *żyjemy na przecięciu dwóch okresów.* Pozycja to niewątpliwie niewygodna, przymuszająca do wiecznej uwagi i do wiecznej walki. Ta wyjątkowa sytuacja potęguje się jeszcze naszemi specjalnemi warunkami geograficznemi, naszym „klimatem".

Ta przejściowa epoka, w jakiej żyjemy, będąc jakby granicą dwóch rzek, wymaga abyśmy stworzyli *podstawy dla nowej rzeczywistości teatralnej.* To jest zadanie niewątpliwie trud-

ne. *Musimy organizować nowy ład sceniczny*, którego forma będzie owocem fermentującego życia.

8.

Czasy nie są dla nas nader łaskawe. Ukrywać nie możemy, że żyjemy w okresie wyjątkowym i pod względem ekonomicznym. Kryzys jest tym cieniem, który przesłonić chce nam radość istnienia i tworzenia. Lecz uważamy, że *mylnem jest zapatrywanie, jakoby jedynem źródłem kryzysu teatralnego była fatalna konjuktura gospodarcza.* To wieczne przerzucanie ciężaru zagadnienia teatralnego na barki gospodarczego przesilenia nie odpowiada istocie sytuacji. Bliższa bowiem analiza wykazuje, że poza przełomem ekonomicznym (niewątpliwie groźnym i dla teatru), na wyjątkowość przykrej sytuacji w tej dziedzinie sztuki składa się kryzys: a) organizacyjny, b) repertuarowy, c) aktorski, d) reżyserski i wreszcie e) kryzys publiczności. Słowem niemal każdy element teatru jest pod znakiem poważnego przesilenia. Kryzys repertuarowy, aktorski i reżyserski łączy się niewątpliwie z koniecznością *przeobrażenia stylu teatralnego, ze zmianą formy wyrazu scenicznego*, który ma stać się urytmizowanem obrazem współczesności.

Dziś więc walczyć musimy uparcie:

1) o *wyraz epoki*,
2) o *piękno społeczne sceny*, o jej obywatelskość,
3) o *przebudowę wreszcie warunków i metod pracy teatralnej* (o organizację nową porządku teatralnego).

Podekreślmy raz wreszcie szablon, który przeciwdziała naturalnemu rozwojowi elementów teatualnych. *Czas wyprzedził teatr*, zostawił daleko poza sobą formę teatru, która nie odpowiada naszej teraźniejszości, kłóci się z rytmem epoki. *Rewizja teatru musi iść po linji synchronizowania składników teatru z współczesnością.* I to składników bezwarunkowo wszystkich. Ta synchronizacja musi być ponad partyjna, ściśle rzeczowa, bez jakiejkolwiek domieszki pierwiastków ateatralnych, które skrzywiłyby korektę.

9.

Teatr jest syntezą i to syntezą istotną wszystkich niemal sztuk. Tego charakteru syntetycznego domaga się w pełni dramat (w szerokiem znaczeniu należy brać tutaj ten termin), który będąc „najsilniejszą realizacją poezji sposobami sztuki" — już z natury swej dąży do harmonijnego powiązania wielu dziedzin, do zdobycia perspektywy o najszerszym oddechu do splotu zarazem różnych działów artyzmu. Powinno to w praktyce scenicznej znaleźć pełny wyraz. Znaczy to: *symfonja wszystkich elementów*, współczynników teatru.

Harmonja w teatrze zwycięża. Jesteśmy u progu orkiestracji wszystkich pozycyj teatralnych. Praca realna. Sygnalizujemy przesunięcie zwrotnic. To wystarczy.

10.

Łatwo już z tego wyprowadzić formy reżysersko - inscenizacyjne czy aktorskie. To jasne: współczesność bezapelacyjnie przekreśliła wszelkie zapędy solistyczne, wszelkie wypryski egocentryczne, szkodliwe dla całości, łamiące urok symfonji.

Na tem tle zarysowywuje się też— jak sądzimy wyraźnie—ta walka o styl, o rytm epoki, której odzwierciedleniem ma być scena. Teatr—jako synteza wszystkich sztuk — musi uwzględnić w tem dążeniu do stylu kierunkowość wszystkich działów sztuki, *musi uscenizować i zharmonizować różnice poziomów.* To rzecz niewątpliwie trudna. *To szukanie niejako*

wspólnego mianownika wymaga trwałej pracy i silnej kontroli wszystkich elementów teatru. O tem nie zapominajmy.

W tej walce o styl sztuka aktorska musi zdobyć też swoją pozycję. Witalność złączona integralnie z naturą aktorstwa może i powinna oddać tutaj wielkie usługi. Aktor może stworzyć właściwą choćby narazie atmosferę dla tych przeobrażeń. Historja aktorstwa potwierdza stuczność tej tezy. Znamy aktorskie nazwiska, które przyspieszyły i ugruntowały przewrót stylistyczny (np. E. Reicher, J. Kainz, czy Eleonora Duse; u nas np.: Modrzejewska, Solska czy Kamiński). Ten cel powinien przyświecać każdemu zespołowi artystycznemu. *Dążyć zbiorowo do zdobycia odpowiednika aktorskiego asonansu stylowego dla otaczającej nas rzeczywistości.* Rekonstruować i aktorsko repertuar klasyczny czy romantyczny pod kątem współczesności, podobnie jak reżysersko czy inscenizacyjnie.

11.

W repertuarze musimy się starać uwzględnić przedewszystkiem te utwory, które streszczają dążności najistotniejsze tych czy innych społeczeństw, które stanowią najpełniejszy wyraz ich odrębnego charakteru. Dzieło, które będzie łączyło „w sobie wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej", które będzie wizerunkiem prawdziwym wszystkich jego tendencyj, to dzieło witać należy za wybitnie dodatnią pozycję repertuarową.

Ale to jasne: nietylko w gigantycznych rzutach przejawia się nerw epoki, jej właściwy rytm. Poza tym (niewątpliwie wspaniałym dynamicznie) wyrazem teatr ma na swoje usługi — jakże bogaty—zasób form scenicznych, które mogą określić epokę. Tu dużą rolę odgrywa komedja, satyra, ironiczne spojrzenie, które scenicznie obnaża zakulisowość charakterystyczną rzeczywistości. Arystofanes, Molier czy wreszcie zadziwiający ostrością i współczesnością sądu Shaw — to również zwierciadło epoki, nie słabiej syntetyzujące oblicza wieków niż dzieła ich wielkich na kolumnach patosu szlachetnego wspartych rówieśników.

12.

Nie zapomnimy też o żywem słowie w teatrze. Jest to niewątpliwą tragedją teatru dzisiejszego, że tak lekkomyślnie zatracił ten—jakże ważny—element sceniczny. Tak jest. Żywe słowo musi zdobyć pełne prawo obywatelstwa na scenie. To konieczność. Dążmy do renesansu scenicznej wymowy, który przyspieszy stylistyczną przemianę teatru. Odrobione i uwspółcześnione słowo podeprze owocnie wysiłki reformatorów.

13.

Stwierdzamy wreszcie, że największym bodaj błędem naszego życia teatralnego jest chwiejność jego organizacji, zgubna chwilowość wysiłków, która może nigdzie tak się nie mści, jak właśnie w teatrze. A pamiętajmy, że montaż kultury teatralnej wiąże się nierozerwalnie właśnie z organizacją teatru.

Dziś właśnie czeka nas aktualne zagadnienie: odzyskanie na drodze organizacyjnej równowagi, rozjaśnienie atmosfery teatralnej. Przynieść może pewnego rodzaju uspokojenie wierze, że kryzys teatralny może być przezwyciężony przez odpowiednią, celową akcję społeczeństwa. Wymaga to oczywiście wielkiego nakładu pracy i ofiarnej energji nietylko jednostek, ale i grup. Wymaga pracy zespołowej.

Program tej akcji teatralno - organizacyjnej to stworzenie odpowiednich warunków dla współpracy teatru ze szkołą, to budowa teatru dla mło-

dzieży i dzieci. Tak najpewniej i najowocniej zdobywa się przyszłość teatralną. To radosne mnożenie widzów teatralnych, zdrowych przyjaciół sceny i jej artyzmu. Ta budowa przyszłej widowni ma w sobie coś monumentalnego.

14.

Tak poprzez artystyczną i ściśle z nią związaną organizacyjną pracę, zbiorowy wysiłek ludzi teatru i społeczeństwa, dojdziemy do zwycięskiego przeobrażenia teatru. Ta walka o nowe metody, nowe formy, tak organizacyjne jak i artystyczne, o nowy rytm rzeczywistości teatralnej, nam nietylko odpowiadający, ale i nas sądzący, musi być zharmonizowana z klimatem, z epoką, której narodzin jesteśmy świadkami.

Uznając teatr za szczytną syntezę wszystkich sztuk, podkreślając wybitnie rolę teatru w społeczeństwie, w gromadzie, jego znaczenie etnograficzne, jego wreszcie funkcję kulturalną, zakończymy ten wstęp słowami Wyśpiańskiego, który tak ostatecznie ujął teatr:

„Architektura, Malarstwo i Dramat w jedność spojone, ujawniając zmysłom widzów, Światu i Duchowi wieku Postać Ich i Piętno".

Lecz nie zapominajmy, że metody i formy tego spojenia w jedność są uzależnione od rytmu epoki. Shakespeare stoi na straży tego prawa. Dziś właśnie w chwili dla teatru osobliwej, w walce o nowe oblicze sceny musimy o tem pamiętać.

POZYCJE REPERTUAROWE TEATRU WIELKIEGO NA POHULANCE.

(Program październikowy).

Szkice tu zamieszczone, wiążąc się ściśle z przewidzianym na miesiąc październik repertuarem, mają jednak zadanie ogólniejsze. Chodzi nam przedewszystkiem o akcent zasadniczy utworu, o naświetlenie problemu w sztuce centralnego, o ewentualne stworzenie właściwej dla autora atmosfery, wprowadzenie w klimat psychiczny twórcy. Oczywiście to wszystko w tym zakresie, na jaki zewolą nam warunki techniczne „Frontu teatralnego" (t. j. jego szczupła rozpiętość narazie tekstowa).

W każdym razie nie będą to normalne streszczenia sztuk granych, gdyż ten pościg za fabułą jest nieistotną formą zainteresowania artystycznego. Streszczenie utworów ma w rozważaniach krytyczno-literackich (czy innych tym podobnych) swoje granice, których przekraczać nie wolno. T. zw fabuła (w zciszonych oczywiście tonacjach) przychodzi do głosu — i słusznie—wtedy, gdy zahacza o ideową czy formalną wartość autora.

Te skróty repertuatowe potrącać będą i o zagadnienia reżysersko-inscenizacyjne, czy nawet (w miarę możności) o problemy sztuki aktorskiej.

I. TRYLOGJA KAROLA HUBERTA ROSTWOROWSKIEGO.

1.

„Niespodzianka" — „Przeprowadzka"—„U mety"—oto trzy pozycje, zamykające scenicznie losy tragicznej rodziny Szywałów. Autor-laureat nagrody literackiej—dał w tych trzech utworach, spiętych tematyczną i ideową klamrą, przecięcie niejako całego

swojego kunsztu dramatopisarskiego, zadziwiający splot realizmu z pewnego rodzaju mistycyzmem (o silnym podkładzie moralizatorskim), wreszcie tragizmu z komizmem. To zejście autora „Kaliguli” ze stopni tematów historycznych, koturnowych, patetycznych w swoim rodzaju, do nizin współczesnej nam rzeczywistości (trylogja) przyniosło znów teatrowi polskiemu trzy wysokiej klasy dzieła dramatyczne o różnych mimo wszystko tonacjach. I to nawet terenowo: „Niespodzianka”—to wieś, „Przeprowadzka”—„nędza i blaski” życia miejskiego, wreszcie „U mety”—bolesna w istocie rzeczy suma zmagań z losem Franka Szymaty. Sfery pozornie wyższe, ale przeszłością fatalnie związane z suterynami. W „Niespodziance” mamy tragizm matki, w „Przeprowadzce” tragizm brata, który znalazł się (z siostrą) nad przepaścią nędzy moralnej—na szczęście uratowany i podparty na czas silną dłonią szczerego towarzysza, „U mety”—to znów tragizm osamotnionego w istocie rzeczy człowieka, za którym wlecze się cień straszny przeszłości.

2.

Franek Szywała jest tą tragiczną—mimo woli—osią trylogji. To przecież dla niego matka zabija własnego syna (potrzeba pieniędzy na studja, a w domu Szywałów nędza). Matka warjuje, ojciec ginie za kratami, Franek podejmuje walkę z bezlitośnym losem, mając na swoich wątłych barkach odpowiedzialność ciężką: opiekę nad siostrą, Zośką. Boryka się, będąc w bolesnym przymierzu z nędzą miejską. Ponad jego siły ta walka. Łamie się, kruszy na moment jego upór. Mięśnie odmawiają posłuszeństwa. Gotów paść. Ratuje go złote serce chropowatego, kanciastego zewnętrznie Felka, który właściwie buduje swoją męską wolą Frankową przyszłość. *Przeprowadza go dosłownie w inną atmosferę.*

I oto Franek jest „U mety”. Profesor uniwersytetu, sława. Nazywa się teraz: dr. Franciszek Szywalski. Ale szczęścia nie zaznał. Klątwa rodu Szywałów dosięgła go mimo zmiany nazwiska. Życie łamie go „u mety”. Jakby tragiczne wyrównanie przeszłości. Siła fatalna.

3.

Te trzy etapy tej trylogji—to trzy niejako stopnie wielkiego dramaturga. Od tragedji „współcześnie” klasycznej („Niespodzianka”) poprzez konflikt tragikomicznej „Przeprowadzki”, zabarwionej już tonacją spokojniejszą (zwolnienie naprężonych niejako mięśni) dochodzimy do rzeczy ostatniej: „U mety”, która ma nawet akcenty makabrycznej momentami groteskowości. Wędrówka to w sumie ostatecznej jakże zastanawiająca.

4.

Autor „Strasznych dzieci” i „Zmartwychwstania” postawił zdecydowanie w tej trylogji zagadnienie odpowiedzialności za czyny. To właśnie ta przejmująca w swej surowości teza równowagi niejako moralnej, konieczności wyrównania etycznego w świecie.

Teatr to jakby misyjny, teatr-sąd, o który tak gorąco walczył i praktycznie (np. „Sędziowie”, „Klątwa„) i teoretycznie (pomnikowe studjum o Hamlecie) Stanisław Wyspiański,

5.

I to jeszcze. Autor „Judasza” posiada niesamowitą wprost witalność w kreśleniu postaci, które mają zawsze swój nerw dramatyczny, moc przekonywującą. Są z krwi i ciała. Rasowy instynkt sceniczny decyduje niemal zawsze o zwycięstwie Rostworowskiego w teatrze. To jest stuprocentowy

człowiek teatru. Największy dziś bezsprzecznie polski dramaturg.

II. LUDWIK HIERONIM MORSTIN I JEGO „DZIKA PSZCZOŁA".

1.

Morstin stanął pierwszy raz przed rampą sceniczną jako autor w r. 1912 („Lilje"). Od tego czasu wiele już razy afisz teatralny zapowiadał premjery Morstina. A więc: „Szlakiem Legjonów", „Legenda o królu", „Maryna", „Raptus puellae", wreszcie wysoko postawiony „Święty" (misterjum średniowieczne, Kraków, 1923), „W cichym dworze".

2.

„Dzika pszczoła"—to komedja na temat życia współczesnego, utwór o niepospolitym wdzięku i o refleksyjnem zabarwieniu. Rzecz ma głębsze podłoże. Autor wyjaśnił sam przed premjerą krakowską tło swej komedji (Il. Kur. Codz. nr. 66, 6 marca 1932).

Uważając za słuszne wywody autora, który przecie „może także mówić o swoim utworze i może dać pewne wyjaśnienia". Co więcej—wyjaśnienia te „powinny być uwzględnione w dyskusji". Zgodnie z tem prawem komentowania dzieł własnych przez autora — przytoczymy pewne charakterystyczne dla atmosfery „Dzikiej pszczoły" sądy. Oddajemy głos zasłużonemu autorowi „W Kraju Latynów":

„Komedji tej nie napisałem lekkomyślnie. Nie jest ona tylko farsą dla zabawiania publiczności, jak może się wydawać z pozorów. Powstała ona z głębokiej *zadumy nad życiem* współczesnem, uświadomienia sobie niemożliwości rozwiązania pewnych problemów tego życia, które męczą umysł człowieka, obserwującego to wielkie termitorjum, jakiem jest ludzkość, rojąca się na ziemskim globie".

Tak określił klimat „Dzikiej pszczoły" sam autor. Wszystkie te motywy znalazły swoje odbicie w komedji. Odzwierciedlenie oczywiście jest zgodne ze stylem utworu, z założeniem autorskiem. Tło komedjowe, które zagadnieniom—niewątpliwie głębokim—nadaje urok lekkości, pewną nawet niefrasobliwość uspakajającą. I pozostaje to nawet wtedy, gdy autora niepokoi czy zaciekawia zawrotne tempo, wieczna płynność form. „*Dokąd prowadzi ta ewolucja*, ku lepszej czy gorszej erze bytowania ludzkoścl na ziemi?

Czasem się zdaje, że *pytanie o sens straciło sens!* Od pesymizmu jednak może i powinna nas uchronić wiara w *posłannictwo ludzkości* na świecie i w uszlachetniającą rolę cywilizacji. „A właśnie cywilizację pojmuje autor jako coś, co się *tworzy* i przekształaca, jest wynikiem *wysiłków wszystkich jednostek* i wszystkich narodów". Pisarze są obserwatorami.

3.

Zamęt w sferze rzeczywistości nie powinien nas przerażać. „Na to, żeby wyjść z chaosu, trzba przedewszystkiem zdać sobie sprawę, że się żyje w chaosie i umieć z ogólnego zamętu pojęk wyławiać istotne wartości postępu". To wszystko znajdziemy w komedji w większem lub mniejszem nasileniu. Przedewszystkiem jednak czołowa postać „Dzikiej pszczoły" — pan Eustachy—syntetyzuje w sobie zagadnienie z punktu widzenia autorskiego najciekawsze. Eustachy, ten zapalony pszczelarz, dźwiga też ciężar autorskiej zadumy, scenicznie jednak komedjowo potraktowanej.

Autor tak charakteryzuje tę postać: „Główna „dramatis persona" mojej sztuki, to właśnie taki człowiek, którego *wszystko cieszy* dla tego, że jest ciekawe więcej niż ludzkię, bo ulegające *prawom kosmicznym*—

że dzieje się we wszechświecie, organicznie z nim związane. Los pszczół dzikich czy też najbliższych mu istot równie go interesuje“. Możnaby tego rodzaju stanowisko z punktu widzenia społecznego atakować, można się z tą pozycją autorską nie zgádzać, ale trzeba przyznać, że ta postać ma swój głęboki sens i swoją „rację stanu”. Jest prawdziwa. Ta właśnie jego filozoficzna na swój sposób zaduma, zewnętrzna tylko bierność nie może być w żaden sposób utożsamiona z apatją, czy lenistwem. Eustachy jest człowiekiem idącym, może w istocie rzeczy nawet zdecydowanym ewolucjonistą, pragnącym tylko za wszelką cenę uchronić się przed wplątaniem w zawiły, a dla niego bezcelowy bieg „interesów” ludzkich. To nie pragnienienie ciszy, ale chęć uzgodnienia życia z swoją tezą bytu, w którą wierzy święcie ten nawskroś uczciwy i konsekwentny ideowiec (mający niewątpliwie coś z miłego dziwaka w zestawieniu z otoczeniem).

Zgadzamy się z autorem, gdy mówi, że dla „Eustachego wszystkie sprawy są *równie ważne* i *tajemnicze*”. Na nie nie można mieć wpływu, można tylko widzieć, obserwować i do pewnego stopnia rozumieć. „To rozumienie jest „niepojętą rozkoszą”, szczęściem istnienia. „I dlatego główny bohater mojej sztuki patrząc na komplikacje moralne swoich najbliższych, których udaje, że nie rozumie, kończy wezwaniem: Nie róbcie więcej zamętu i niech wszystko *zostanie* po dawnemu”, bym mógł pisać spokojnie moją pracę... A zostaje mężczyzna z żoną i kochanką, choć obie naprożno usiłowały zerwać ten niemoralny w ich pojęciu stosunek, zostaje panna z narzeczonym, którego nie kocha, ale to wszystko bardzo ciekawe, bo pszczołami rządzi *genjusz gatunku*, a ludźmi nieznana jeszcze siła, ku nieznanym ich wiodąca celom”.

4.

Oto jest profil głównej postaci tej komedji i zarazem jej sens. Utwór to poza tem — dzięki naprawdę dobrze postawionym przez autora rolom, dzięki aktualnościom nawet politycznym o satyrycznem zabarwieniu, jest rzeczą—na tle zwłaszcza naszej twórczości dramatycznej — godną zainteresowania i pilniejszej uwagi.

Takie jest nasze „ostatnie słowo o tej komedji przed rozprawą, a teraz ma głos pan *prokurator*, to znaczy krytyka”. Wierzymy, że i w Wilnie zdobędzie rzecz ta uznanie po swoich wyjątkowych sukcesach w Warszawie i Krakowie.

III. MAURYCY MAETERLINCK: NIEBIESKI PTAK.

[Nota reżysersko-inscenizacyjna].

1.

Tę porywającą wspaniałą baśń, jakże odbiegającą od szablonu tak ideowo, jak i dramatycznie fantazję, „sen nocy dziecinnej” należy zakuć w nowy dzisiaj kształt i nową formę wyrazu scenicznego. Musimy zrytmizować ją z naszym okresem, zachowywując oczywiście założenie autorskie. Ale środki działania scenicznego muszą nabrać tonacyj nam odpowiadających. Utwór musi harmonizowoć z nami, jeżeli ma w pełni zwyciężyć.

2.

„Niebieski ptak” — to właściwie misterjum dziecinne o specyficznem zabarwieniu, które interesuje i zaciekawia wszystkich. Tu — na kanwie tego utworu — przecinają się dwie niejako odrębne rzeczywistości, dwa światy walczące ze sobą i — w ostateczności — ze sobą harmonizujące. Dwie przeciwności, które się wyrównywują. Swiat „rzeczywisty” i sen, który ma swoją logikę i swoje prawo

Wkładka repertuarowa.

TEATR WIELKI Z. A. S. P. NA POHULANCE

Telefon 9-45

K. H ROSTWOROWSKIEGO

PRZEPROWADZKA

Sztuka w 4-ch aktach (II część „Niespodzianki").

OSOBY:

Franek	M. SZPAKIEWICZ
Zośka	I. PASZKOWSKA
Felek	A. ŁODZIŃSKI
Starszy pan	ST. GROLICKI
Ciepiel	ST. JANOWSKI
Ciepielowa	I. ŁADOSIÓWNA
Elegant	WŁ. NEUBELT
Ślusarz	ST. SKOLIMOWSKI
Nurek	F. DOBROWOLSKI
Nurkowa	O. TREMBIŃSKA
Paniusia	H. RYCHŁOWSKA
Dama	O. TREMBIŃSKA
Rysiunio	* * *
Głos Józia	* * *

Przechodnie — gapie.

Reżyser: JAN BONECKI.

Dekoracje: WIESŁAW MAKOJNIK.

Początek o godz. 20-ej, Koniec o godz. 22-ej

TEATR MUZYCZNY „LUTNIA”

Mickiewicza 6, telefon 2-24.

WYSTĘPY ELNY GISTEDT

WIKTORJA I JEJ HUZAR

Operetka w 3-ch aktach z prologiem A. GRUNWALDA i BEDA
Muzyka Pawła Abrahama. Przekład Władysława Krzemińskiego.

OSOBY:

John Cunlight, poseł amerykański . . .	K. WYRWICZ-WICHROWSKI
Wiktorja, jego żona	**ELNA GISTEDT**
Hr. Ferry, brat Wiktorji	WŁADYSŁAW SZCZAWIŃSKI
O Lia San, narzeczona Ferrego . . .	MARJA GABRIELLI
Stefan Koltay, rotmistrz huzarów . . .	KAZIMIERZ DEMBOWSKI
Janczi, ordynans Koltaya	MICHAŁ TATRZAŃSKI
Riquette, pokojówka Wiktorji	BARBARA HALMIRSKA
Sekretarz poselstwa	KAZIMIERZ DEJUNOWICZ
Béla Pörkölty, wójt	LEOPOLD DETKOWSKI
Rosyjski oficer	STEFAN BRUSIKIEWICZ
Bonza . . . . . , ...	* * *
Kamakur o Miki, japoński służący . .	WŁADZIO KARBOWSKI
James	* * *
Wachmistrz rosyjski	STEFAN BRUSIKIEWICZ
Kozak	KAZIMIERZ DEJUNOWICZ
O Lili San, O Müki San, O Kiki San — przyjaciółki Lia San .	* * *
Juliska, Piroska — węgierskie dziewczęta . . .	* * *

Goście, służba, kulisi, kozacy, oficerowie węgierscy.
Rzecz dzieje się po wojnie światowej. Miejsce działania: Syberja, Japonja, Petersburg i Doroszma na Węgrzech.

Tańce i ewolucje układu baletmistrza W. MORAWSKIEGO.

Tańce solowe w wykonaniu R. Goreckiej i W. Morawskiego.

Reżyser: M. TATRZAŃSKI. Kapelmistrz: M. KOCHANOWSKI.
Koncertmistrz: A. KONTOROWICZ. Dekoracje: J. HAWRYŁKIEWICZ.

TEATRY MIEJSKIE Z. A. S. P. W WILNIE

STAŁY TEATR OBJAZDOWY

Pod protektoratem J.W.P. WOJEWODY WILEŃSKIEGO

ST. KIEDRZYŃSKIEGO

SZCZĘŚCIE OD JUTRA

Komedja w 3-ch aktach.

OSOBY:

Konstanty Rudliński, przemysłowiec	**JAN BONECKI**
Tekla, jego żona . . .	M. SZPAKIEWICZOWA
Ola, ich córka . . .	J. BRAUNÓWNA
Ludwik Morel, narzeczony Oli .	L. POSPIEŁOWSKI
Hortensja Modzińska . .	I. JASIŃSKA-DETKOWSKA
Szedłowicz, dyr. teatru . .	M. BIELECKI
Karol Windler, dyr. cukrowni .	J. BUDZYŃSKI
Tadeusz Babicki, inż. . .	R. WASIELEWSKI
Pokojówka	A. PAWŁOWSKA

Reżyser: JAN BONECKI.

Urządzenie sceny: W. MAKOJNIK.

Kier. adm. objazdowy: J. BUDZYŃSKI.

KALENDARZ REPERTUAROWY TEATRÓW MIEJSKICH Z. A. S. P. W WILNIE

TEATR WIELKI NA POHULANCE:

8.X. „Dzika pszczoła“ L. H. Morstina
w opracowaniu scenicznem Z. Tomaszewskiego.

20.X. „Niebieski ptak“ M. Maeterlinck'a
w opracowaniu scenicznem Dr. J. Ronarda Bujańskiego.

29.X. „Zbyt prawdziwe, aby było dobre“ B. Shaw'a
w opracowaniu scenicznem J. Boneckiego.

MUZEA I ZBIORY W WILNIE

Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk, ul. Lelewela 8. Otwarte: w każdą niedzielę od 12 do 14-ej. Wstęp 50 gr., dla wycieczek 20 gr. Zawiera zbiory archeologiczne, numizmatyczne, ceramikę, kolekcję tkanin, bogaty dział artystyczny (obrazy, rysunki, rzeźby sztuki polskiej i obcej) pamiątki po Mickiewiczu, etc.

Muzeum Sztuki Współczesnej, ul. Uniwersytecka, dziedziniec Pałacu. Zwiedzać można po zgłoszeniu się u woźnego przy Muzeum. Zawiera dzieła współczesnego malarstwa polskiego.

Muzeum Etnograficzne Uniwersyteckie, ul. Zamkowa 11. Otwarte codziennie od godz. 10 do 2. Wstęp bezpłatny. Zawiera przedmioty z dziedziny kultury i sztuki ludowej woj. Wileńskiego, Nowogródzkiego, Białostockiego i Poleskiego.

Zbiory Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, ul. Uniwersytecka Nr. 4. Zwiedzać można w godzinach południowych po zgłoszeniu się w Dziekanacie Wydziału Sztuk Pięknych. Zawiera okazy malarstwa, grafiki, ceramikę, odlewy gipsowe etc.

Muzeum Litewskiego Towarzystwa Naukowego, ul. Gimnazjalna Nr. 4. Dostęp dla publiczności tylko po porozumieniu się z Zarządem Towarzystwa. Zawiera zbiory numizm., archeologiczne i etnologiczne z kultury litewskiej.

Muzeum Żydowskiego Towarzystwa Historyczno-Etnograficznego, ul. Orzeszkowej Nr. 7. Eksponaty z zakresu historji, etnografji, sztuki i in. Wstęp dla publiczności po uprzedniem porozumieniu się z Zarządem Towarzystwa lub z kusztoszem Muzeum (W. Pohulanka 18).

Uniwersytecka Bibljoteka Publiczna, ul. Uniwersytecka 5. Otwarta codziennie z wyjątkiem świąt od 9 do 8 wiecz.

Bibljoteka im. Wróblewskich, ul. Arsenalska róg Zygmuntowskiej.

— i swoją — w istocie — jakże realną rzeczywistość, której często nie chcemy czy nie umiemy odczuć.

Autor wprowadził ten konflikt snu z życiem w atmosferę fantazji dziecka. I to należy uznać za cudowne posunięcie, za twórcze rozwiązanie zagadnienia. Dzięki temu utwór ma tło wizyjne, kulisy nieodarte, świeże, akcję o silnym akcencie wiary w bieg wydarzeń, bezpośredniość zawsze przekonywującą w działaniu scenicznem, akcenty nawet humoru prymitywnego — i tem samem — tonującego świetnie z całością.

3.

Dzieci patrzą naiwnie na otaczającą je rzeczywistość. Ale ich nasycenie zjawiskiem jest bujniejsze, pełniejsze, jeżeli chodzi o uczuciową stronę. Dzieci przeżywają goręcej. Widzą więcej często, niż starsi. Nie umieją może o tem mówić, nie zdają sobie sprawy z całości rysunku ale fantazją kształtów, barwnością form dorównywują prawdziwym poetom i malarzom. Są — przez swoją naiwność twórczą na granicy niejako dwóch światów.

To dzieci przecie wiarą swoją w czarowność, w iluzjonizm pewnego rodzaju zjawisk, tesknotą upartą za a-logiką rzeczy i spraw, zdobywają się często za wzloty prawdziwie poetyckie (chociaż prymitywne), mają niezaprzeczony kontakt z „cudownością". Czują rytm snu. To właśnie. W ich pomysłach i zabawach, w ich fantazjach odzwierciedla się częściej niewątpliwie, niż u starych, zagadka marzeń sennych. Śnią na jawie i odwrotnie. W śnie żyją intensywniej. Spalają się w wyimaginowanych obrazach. To pewne. Wierzą w wróżki, w czary, które są dla nich fragmentami, ale realnemi odmiennej rzeczywistości.

Mówi autor „Niebieskiego ptaka" słowami wróżki: „trzeba być śmiałym i widzieć rzeczy utajone". Trzeba rozświetlić zgasłe już oczy. Poznać wszystko, co w rzeczach jest ukryte. Wiara otwiera oczy. I wtedy ujrzysz duszę chleba, wody, ognia, drzew, zwierząt. Zaludni ci się świat. Przemówią niemi. To, co pozornie martwe ożyje. Stanie się jasne, to co ukryte.

4.

„Niebieski ptak" treścią swoją w istocie rzeczy wybiega i poza świat i umysłowość dziecka. To jest ten autor, który do wszystkich przemawia. Dla każdego widza, dla każdego słuchacza nabiera specjalnej treści. To nie jest brak czy słabość ideowej pozycji autora. Nie. To jest wielka, zadziwiająca pojemność, zwycięstwo radosnej fantazji twórczej. Jakiś daleki dźwięk, ton ponad rzeczowości. Sztuka dosłownie dla wszystkich.

5.

I forma sceniczna musi temu odpowiadać. Nie w przepychu, w kapiących od złota dekoracjach, nie w konstrukcyjkach montażowych tkwi zagadnienie wystawy tego utworu. I nie pójdziemy na lep tych rzeczy w pracy. Podkreślić: prymityw, ale barwny, ale logiczny, konsekwentny, zachować konstrukcję, czar dziecinnej „zabawy — misterjum" (ten misteryjny ton zawsze towarzyszy fantazjom dziecinnym, poważna na swój sposób odświętność poza tem i gry), powiązać kręgi dwóch światów (snu i rzeczywistości). Uznając wreszcie za słuszny asonans stylistyczny (Maeterlnick!), w miarę możności przystosowywać to wszystko do terenu, do atmosfery, do otoczenia.

Znaczy to: ułatwiać widzowi współudział w wizji scenicznej przez wprowadzanie (oczywiście uzasadnione akcją) motywów czy elementów mu bliskich.

Jeżeli więc gramy „Niebieskiego ptaka” w Polsce — szukajmy pomostu (np. w kostjumach i dekoracjach) pomiędzy sceną a widownią. To wydaje się w tym wypadku czemś nader sztucznem. Zbliża utwór.

Oto jest linja przewodnia, nurt motywów inscenizacyjnych, reżyserskich, które w pracy scenicznej nad tym utworem w miarę możności technicznych będą się przejawiały.

IV. „ZBYT PRAWDZIWE, ABY BYŁO DOBRE” B. SHAW'A.

1.

Ten wielki ironista wypuścił znów w świat „zbiór kazań scenicznych” i porwał nas. Jednem jakby spojrzeniem ogarnął sytuację powojenną, zgruntował ją—i syntetycznym nakreślił rzutem. A tak: syntetycznym:—niech nas nie zwiedzie pozorna chaotyczność sądów tych właśnie „kazań”, które mają swoją ukrytą logikę i swój—jakże konsekwentny nurt. Dialog przedewszystkiem dźwiga ten ciężar konstrukcyjności.

Shaw jest mimo wszystko świetnym pisarzem scenicznym. Tego przecież udowadniać już nie trzeba. Uplastycznia swoje tezy. Buduje—chciałoby się powiedzieć—architektonicznie. Uteatralnia swoje najbardziej nawet „ekscentryczne” koncepcje. Jest na swój sposób realistą, który umie zdobyć dla swoich pomysłów podstawę twardą, silne oparcie. Idea jego każda żyje na scenie, działa, jest postacią, przy której żywi ludzie często bledną i usuwają się jakby nieco zawstydzeni w kąt. I wtedy to triumfuje Shaw. Spada istny na nas deszcz cudownych morałów, kapitalnych sądów, zalewa nas powódź genjalnych wprost, paradoksalnych syntez, obnażających rzeczywistość. A z każdego żartu, z każdego niemal powiedzonka wyrasta jakaś zastanawiająca prawda. Jak to się dzieje, jak to jest możliwe, to sekret alchemji twórczej autora „Pigmaljona”.

To jeszcze. W każdej sztuce Shaw'a mieści się materjał na kilka książek— i to wcale nieprzeciętnych. Ta właśnie może pojemność jego sztuk sprawia, że chciałoby się chodzić po kilka razy na każdą z jego komedyj. Te istne wiwisekcje społeczeństwa mają prawie zawsze swoją niesamowitą wprost perspektywę. Ironiczne kulisy tematów Shaw'a przechodzą często w boleśnie porysowany (chociaż satyrycznie naświetlony) horyzont. Pali w gardle. Prawda zawsze jest gorzka—moi panowie.

2.

Shaw ma swoje tematy, które stanowią jakby odskocznię w głębię zagadnień. Te tematy—to zarazem kozły ofiarne. Lekarze, medycyna, szablon „wysokich sfer” etc. to wszystko znów w imponującem zwierciadle satyry odbije swój groteskowy profil. Wysoka wszędzie oczywiście klasa, chociaż środki często celowo—brutalne, chociaż sytuacje kanciaste. To już taka jetoda, system.

3.

To godne podziwu. W każdej swojej komedji zawsze mieści się cały. To oczywiście dowód jego konsekwentnego i—mimo wszystko—wiecznie świeżego artyzmu. Ekwilibrystyka talentu wiecznie niezawodna. To zastanawia. Najżywotniejszy bodaj pisarz współczesny i jeden z najgłębszych obserwatorów życia. Lekarz chorób społecznych.

4.

I w tej komedji („Zbyt prawdziwe, aby było dobre”) znów się cały streści. Zaczepieni zostaną znów lekarze, zaatakowana medycyna. Przewinie się i problem rodzinny i konflikt rodzi-

ców z dziećmi i tragikomedja wreszcie starego pokolenia, wszystko. Mężczyzna w walce z kobietą, triumf jej, marsyljanka wyzwolin. Zwątpienie mężczyzny. Europa, Afryka, nowy klimat, a stare grzechy.

No—i echo wojny. Szalony skrót, naga prawda. Zwierciadło rzeczywistości, wycinek życia w oparach satyrycznych o głębokim tonie. Rzecz w każdym razie ponad miarę codzienną. Jedna tu tylko odpowiedź, jedno słowo: Shaw. Imponuje. Jak zawsze—po dyktatorsku każe słuchać swych płomiennie-ironicznych morałów. I rzecz dziwna — słuchając jego scenicznych kazań—jesteśmy my słuchacze, widzowie — po jego stronie. Przekonywa, zdobywa nas. A to znaczy właśnie w teatrze: zwyciężać. Shaw jest tym—jakże rzadkim — dowódcą, który wygrywa każdą bitwę. Tak. On nas nietylko zwycięża. On nas narkotyzuje trucizną prawdy, która często może nawet zbyt naiwnych oślepić.

5.

Jakże cudowną lekcją jest ta komedja. Lekcja może nawet zbyt prawdziwa, aby była doskonała. Ogrom zagadnień nieproporcjonalnie wprost lekką, zgrabną techniką naszkicowany. Porywający przerost treści, której ogniste soki spływają nurtem tajemnym w naszą krew. Ten utwór ściga życie.

To przegląd współczesności, „wielka rewja idej". Tak „Zbyt prawdziwe, aby było dobre" określił w swej recenzji warszawskiej Boy. I słusznie.

KRONIKA TEATRALNA.

Z ZA KULIS TEATRÓW M. ZASP w WILNIE.

Laboratorjum literacko - teatralne zostało już zorganizowane przy kierownictwie artystycznem Teatrów Miejskich. Każda sztuka będzie poprzedzona analitycznemi próbami. Przewidziane są również prelekcje specjalne dla zespołu artystycznego. Do współudziału w tych pracach zostaną zaproszeni wybitni reprezentanci świata literackiego i naukowego. W ten sposób zdobędzie się najwspółcześniejsze metody pracy teatralnej. Warto zaznaczyć, że teatr wileński postara się zmontować tę placówkę w najszerszym zakresie. Inowacja ta niewątpliwie podniesie poziom artystyczny widowisk, oraz wydobędzie stylistyczne walory utworów.

TEATR ORGANIZUJE BIBLJOTEKĘ DLA ZESPOŁU ORAZ CZYTELNIĘ.

W związku z tem laboratorjum teatralnem kierownictwo artystyczne organizuje bibljotekę teatralną, oraz czytelnię. Instytucje oraz poszczególne osoby, któreby pragnęły akcję tę poprzeć, prosimy o nadsyłanie książek, zbiorów fotografij teatralnych, zbiorów recenzyj, dzienników i t. d. (na adres redakcji „Frontu teatralnego". Wilno, Teatr na Pohulance).

Z PRAC PRZYGOTOWAWCZYCH TEATRU.

Jubileusz St. Wyspiańskiego uczci teatr wystawieniem „Zygmunta Augusta", który cudownie tonuje z Wilnem dzięki swojej atmosferze tak terenowej (akcja), jak i duchowej. Prace wstępne związane z tym utworem posunęły się już bardzo daleko. Utwór ten—dosłownie ostatnia pozycja autorska Wyspiańskiego, mająca dzięki temu ścisły związek z 25-leciem śmierci tego twórcy, ukaże się na scenie Teatru Wielkiego w adaptacji scenicznej J. Ronarda Bujańskiego (jak wiadomo z wielu scen „Zygmunta Augusta"

pozostały tylko fragmenty, które należało powiązać) i w reżyserji i inscenizacji Dyr. M. Szpakiewicza i J. Ronarda Bujańskiego. Próby analityczne rozpoczną się już z początkiem października.

N O T Y T E A T R A L N E.

TRZY NAGRODY MIN. OŚWIATY Z OKAZJI ROKU JUBILEUSZOWEGO ST. WYSPIAŃSKIEGO.

25-lecie śmierci autora „Wesela" specjalnie podkreśliło Ministerstwo Oświaty przez wyznaczenie trzech nagród teatralnych, które mogą zdobyć: a) reżyser za najbardziej twórczą inscenizację, b) malarz-dekorator za najlepszy montaż sceniczny, c) aktor za najwłaściwszą kreację.

Przy przyznawaniu tych nagród wzięte będą pod uwagę (przez specjalną lotną komisję ministerjalną) wszystkie przedstawienia dzieł Wyspiańskiego, dane w czasie od 15 listopada do 15 grudnia.

Fakt ustanowienia tych nagród przez Min. W. R. i O. P. uważamy za nader — w istocie swej — celowy środek szlachetnego rozbudzenia zainteresowania wśród szerokich sfer teatralnych twórczością naszego wielkiego reformatora teatru. Oby tylko wysiłki poszczególnych teatrów szły po linji zasadniczej.

To, co wydaje się dzisiaj przedewszystkiem może najważniejsze przy scenicznem realizowaniu Wyspiańskiego, to szukanie i zdobycie w kształcie scenicznym właściwego stylu tego autora.

A K C J A T E A T R A L N A.

Rozpoczęcie energicznej działalności, związanej z teatrem, jego rolą w społeczeństwie, przygotowywanie materjałów, to wszystko przyśpiesza montaż kultury teatralnej, która jest gwarancją dopiero owocnej pracy ludzi teatru. Stwarzając dla szybszego porozumienia właściwą tytulaturę, należy nazwać tę działalność: *akcją teatralną*. Tym terminem będziemy posługiwali się i nadal. Jako dwie pierwsze pozycje tego ruchu, którym pragniemy rozbudzić jeszcze większe zainteresowanie teatrem, jego życiem, organizujemy: a) szkołę dramatyczną (studjo), b) teatr szkolny. Jest to próg dopiero naszej działalności, ale próg dla prac naszych dalszych nader ważny.

W listopadzie uruchomimy akcję odczytową i dyskusyjną (Teatr Wyspiańskiego). Tak etapami będziemy rozbudowywali i tę akcję, którą niewątpliwie gorąco poprze społeczeństwo wileńskie.

SZKOŁA DRAMATYCZNA.

W pierwszej połowie października b. r. zostanie otwarta szkoła dramatyczna (Teatr Miejski Z. A. S. P. na Pohulance)—pod kierownictwem dyr. M. Szpakiewicza i dr. J. Ronarda Bujańskiego i przy współudziale wybitnych pedagogów, profesorów uniwersytetu, oraz czołowych artystów dramatycznych.

System prac uwzględniony będzie z tendencjami współczesnej pedagogji dramatycznej. Szkoła ma charakter studja dramatycznego. Będzie to pierwsze tego rodzaju placówka w Polsce, która połączy w swoim programie

teorję z praktyką (przewidziane ćwiczenie sceniczne i współpraca w montażu przedstawień). Utworzenie tego typu placówki właśnie na terenie Wilna jest koniecznością kulturalno-społeczną. Dość gęsta sieć kół oświatowych potrzebuje instruktorów dramatycznych. Poza tem młodzież pragnąca poświęcić się pracy scenicznej nie miała dotychczas poprostu możności racjonalnego kontynuowania studjów, gdyż nie każdy mógł sobie pozwolić na wyjazd do Warszawy.

Sekretarjat teatru przyjmuje wpisy oraz udziela bliższych informacyj.

Egzamin wstępny już w pierwszej połowie b. m.

ORGANIZACJA TEATRU SZKOLNEGO.

Kierownictwo artystyczne Teatrów Miejskich Z. A. S. P. w Wilnie, pragnąc stworzyć realną podstawę organizacji teatru dla młodzieży, opracowało projekt stałej współpracy (ćwiczenia teatralno-literackie dla młodzieży, gwarantującej prawdziwie stylową, repertuarową i aktorską reprezentację utworów, syntetyzujących piętno epoki, czy też stanowiących najwybitniojszy przejaw dramatyczny danego okresu.

Praktyka dotychczasowych przedstawień szkolnych dokumentuje niezbicie, iż brak stałego kontaktu pomiędzy władzami szkolnemi a teatrem był poważną przeszkodą w budowie kultury teatralno-literackiej. Współczesna pedagogja ustaliła, iż kultura ta jest nietylko koniecznym współczynnikiem wychowawczym, ale nawet decyduje o celowości nauki literatury dramatycznej w szkole, oraz owocnie pomaga przy studjach nad stylem i językiem.

Projektujemy stałe — raz na tydzień — ćwiczenia teatralno-literackie, w których mieściłyby się następujące pozycje:

a) prelekcja (naświetlenie stylowe, wskazówki historyczno-literackie) wygłaszane przez reprezentanta nauczycielstwa.

b) wskazówki sceniczne (wartości teatralne utworu, styl kontaktu scenicznego),

c) wzorowe stylowo przedstawienie utworu (oczywiście przewidujemy i rekonstrukcję dzieła pod kątem wymagcń współczesności).

Tak młodzież otrzymałaby całość odpowiednio historycznie, literacko i teatralnie przygotowaną; dokument niejako, wycinek kultury uteatralizowany.

STAŁY TEATR OBJAZDOWY TEATRÓW MIEJSKICH Z. A. S. P. W WILNIE.

Już od 1-go października rozpoczyna działalność stały teatr objazdowy, którego brak tak się dał odczuwać na kresach. Kierownictwo artystyczne, uznając konieczność tej pracy oświatowo-kulturalnej wskrzesza tę akcję objazdową, nawiązując tem samem do tradycji objazdów Reduty, w których wysiłek młodego zespołu dobrze się zapisał w historji kultury. Zespół objazdowy Teatrów Miejskich składa się z pierwszorzędnych sił z p. p. Szpakiewiczową i Boneckim na czele (pierwsza wyprawa). Organizacja przedstawień idzie bardzo składnie. Należy wierzyć, że idea teatru objazdowego znów się w pełni zrealizuje.

KONKURS REDAKCJI „FRONTU TEATRALNEGO".

Pragnąc jaknajściślej zespolić widza ze sceną, umożliwić współpracę widowni z kierownictwem, autorem, reżyserem, aktorem i dekoratorem, ogłaszamy niniejszem *konkurs na najlepszą recenzję* p. t. „*Wrażenie widza teatralnego*".

Nagrody:

Pierwsza nagroda: a) loża bezpłatna na najbliższą premjerę w Teatrze Wielkim na Pohulance po ogłoszeniu wyniku konkursu, b) dwa miejsca bezpłatne (fotele) na każdą (następną) premjerę, aż do końca roku 1932.

Druga nagroda: dwa bezpłatne miejsca (fotele) na pięć premjer.

Trzecia nagroda: dwa bezpłatne miejsca na najbliższą premjerę po ogłoszeniu konkursu.

Pozatem: dwa odznaczenia nagrodzone zostaną książkami Jerzego Ronarda Bujańskiego („Reduta żywego słowa").

Recenzja, której zyska pierwszą nagrodę zostanie wydrukowana w „Froncie teatralnym" w całości. Z innych umieścimy wyjątki.

Warunki konkursu:

Tematem „wrażeń widza teatralnego" może być jedna ze sztuk granych w październiku b. r. w Teatrze Wielkim na Pohulance (wybór dowolny). W „recenzji" należy uwzględnić tak dodatnie jak i (ewentualne) ujemne strony widowiska. Poza tem recenzent może położyć nacisk w swych uwagach na jednym z elementów teatru (autor), reżyser, aktor—inscenizator dekorator), albo też uwzględnić wszystkie.

Lista sądu konkursowego, oraz bliższe szczegóły ogłoszone będą w prasie w dniach najbliższych. Termin zgłaszania recenzyj (zaopatrzonych godłem z dołączonem nazwiskiem i adresem w zamkniętej kopercie) upływa dn. 15 listopada b. r.

Do recenzji należy dołączyć kupon konkursowy (poniżej zamieszczony).

Kupon konkursowy

WRAŻENIA WIDZA

TEATRALNEGO

Recenzje należy nadsyłać do Teatru Wielkiego na Pohulance (Redakcja „Frontu teatralnego" z napisem: „Konkurs na najlepszą recenzję").

W konkursie może brać udział każdy widz teatralny.

TEATR W WSPÓŁPRACY Z SPOŁECZEŃSTWEM.

Kierownictwo artystyczne i administracyjne i zespół Teatrów Miejskich Z. A. S. P. w Wilnie, pragnąc podkreślić ścisły związek z wysiłkiem społeczeństwa, postanawia przeznaczyć 10% dochodu z czterech premjer w Teatrze Wielkim na Pohulance na następujące cele:

a) 8.X—„Dzika pszczoła", L. H. Morstina—na budowę pomnika A. Mickiewicza w Wilnie;

b) 20.X—„Niebieski ptak", M.Maeterlincka — na odnowienie Katedry w Wilnie;

c) 29.X—„Zbyt prawdziwe, aby było dobre", B. Shav'a — na fundusz nalodowy ś.p. bohatertetskich lotników: Żwirki i Wigury;

d) 5.XI — (tytuł sztuki podany będzie później) — na fundusz pomocy studentom Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie.

Pragniemy w ten sposób—choćby skromnie — zaakcentowac naszą chęć współpracy nietylko artystycznej ale i społeczno-kulturalnej z wysiłkami Wilna. Uważamy to za nasz obowiązek.

FRONT ŻYWEGO SŁOWA.

Musimy podzielić się radosną nowiną z sympatykami żywego słowa, iż idea wmontowania tej dziedziny w program szkolny częściowo już się realizuje. Projekt zorganizowania stałych kursów dykcji i wymowy w szkołach, opracowany i przedstawiony przez J. Ronarda Bujańskiego reprezentantom Kuratorjum Wileńskiego został w zasadzie ogólnej uznany za słuszny z punktu widzenia pedagogji i będzie już w najbliższej przyszłości wprowadzony w życie. Tak spełniają się zwolna realne zresztą marzenia ludzi żywego słowa.

Należy tu zaznaczyć, że obecnie Wilno i Kraków—to najsilniejsze odcinki frontu żywego słowa. Tak ponad całą niemal Polską łączą się w szlachetnej idei te dwa twórcze i kulturalne zawsze ośrodki Rzeczypospolitej.

W najbliższych dniach zawiąże się w Wilnie „Koło przyjaciół żywego słowa", które będzie braterską pozycją energicznego krakowskiego Koła pod tą samą nazwą, będącego uzupełnieniem akcji lektoratu wymowy U. J.

Ze względu na ścisły związek żywego słowa z teatrem, w którem ten element grać powinien rolę wybitną, wprowadzamy specjalny dział „Front żywego słowa", w którym zamieszczać będziemy systematycznie wiadomości z kampanji ludzi żywego słowa. Będzie to zarazem pierwszy stały odcinek prasowy żywego słowa u nas.

Inauguracja sezonu 1932/33.

TEATR POLSKI W WARSZAWIE.

Otwarcie sezonu: Bestanda „Cyrano de Bergerac”—reżyserja A. Węgierki, dekoracje i kostjumy według projektu W. Drabika, muzykę skomponował J. Maklakiewicz. Będzie to również pierwszy występ na nowym terenie kapelmistrza Z. Górzyńskiego. Rolę tytułową gra: Marjusz Maszyński, Roxanę — J. Romanówna.

„ATENEUM” W WARSZAWIE.

Rozpoczyna działalnośc tegoroczną sztuką — p. t. „Czarne Ghetto” — sławnego już dzisiaj pisarza ameryńskiego O'Neilla, osnutej na tle walki ras w Stanach Zjednoczonych. Amerykański nawskróś temat małżeństwa mieszanego (związek białej kobiety z murzynem, konflikt z otoczeniem) podniesiony niemal do symbolu. Utwór autora kapitalnej „Kosmatej małpy”—obok niewątpliwej tonacji egzotyczności — ma swój posmak aktualny. Rzecz ukaże w opracowaniu scenicznem E. Wiercińskiego.

TEATR NOWY WARSZAWIE.

Ta narazie jedyna w Warszawie scena kameralna pozostawała dotychczas w kręgach normalnej produkcji komedjowo-melodramatycznej. Deval, którym otwarto sezon 1932/33, nie jest rewolucjonistą teatralnym, ale w każdym bądź razie autorem ciekawym, godnym bliższej znajomości. Ten młody komedjopisarz francuski jest świetnym przedewszystkiem psychologiem i pierwszorzędnym technikiem scenicznym.

„Mademoiselle”, która—jako pierwsza premjera nowego sezonu—ukazała się na scenie „Teatru Nowego” zyskała sobie duże uznanie prasy warszawskiej.

Należy zwrócić uwagę, że autor „Une faible femme” ma dość bogaty już dorobek komedjowy. Najciekawszy zaś może utwór i bodaj najaktualniejszy — to „Etienne”, o którym u nas w recenzjach przemilczano. Tu autor odsłania kulisy psychiczne dorastającej młodzieży powojennej. Rzecz ta nawet poza granicami Francji zdobyła wielkie uznanie i była np. podporą repertuarową „Tribüne” berlińskiej. Struktura tego utworu spotkała się z specjalnemi notatkami (listy do dyrekcji teatru) Jessnera i Reinhardta. Należałoby komedję tę wprowadzić na nasze sceny.

TEATR Z. S. A. P. W WARSZAWIE

rozpoczyna swój żywot „Krakowiakami i Góralami” w twórczej i barwnej inscenizacji Zygmunta Nowakowskiego, która zdobyła swego czasu Kraków. Dekoracje M. Różańskiego—imponujące rozmachem i pięknem stylu.

KRAKÓW. TEATR MIEJSKI IM. JULJUSZA SŁOWACKIEGO.

Otwiera nowy sezon 1932 — 33 „Fantazy” („Nowa Dejenira”) J. Słowackiego w opracowaniu scenicznem J. Osterwy, w oprawie malarskiej M. Różańskiego. Kierownictwo literackie (Bolesław Pochmarski) zapowiada poza tem: Marji Kossak-Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej) „Egipską pszenicę”. Oczekujemy z zainteresowaniem tej pra-premjery doskonałej poetki, która już w „Braciach sjamskich” zabłysnęła świetnym talentem dramatycznym (rzecz niestety jeszcze nie grana).

TEATR KAMERALNY W CZĘSTOCHOWIE.

Pod kierownictwem Iwa Galla rozpoczyna kampanję „Szczęściem od jutra” Kiedrzyńskiego. Może trudny teren tego miasta opanuje wreszcie artystyczna wola impresyjnego inscenizatora i obecnie zarazem dyrektora, Iwa Galla, w którego czyste tendencje teatralne wierzymy.



TEATR MUZYCZNY „LUTNIA”

Depesze teatralne.

N O W Y P I R A N D E L L O.

Luigi Pirandello wystawia w najbliższym czasie w Paryżu nową sztukę, której treścią będzie konflikt pisarza z otoczeniem. Pisarz, który stał się „takim, jakim chce go widzieć publiczność”, w pewnym momencie chce nawrócić z drogi utartej konwenansu. I oto scysja dramatyczna. Sztuka kończy się alegorycznie. Czy utwór ten będzie scenicznym renesansem płodnego autora włoskiego, pokaże niedaleka już przyszłość.

G L O S S A   R E D A K C Y J N A.

Zamykając ten pierwszy numer (jak to nazwaliśmy na karcie tytułowej — pozycję) „Frontu teatralnego” uważamy za stosowne jeszcze raz podkreślić, że pragnęlibyśmy na tej drodze nawiązać jak najściślejszy kontakt z widzem, z otoczeniem, rozszerzyć niejako zasiąg działania teatru. Chcemy dać widowni jakiś chociażby (narazie w skromnych jeszcze rozmiarach) dokument, streszczenie faktów teatralnych, skrót poniekąd zakulisowych trudów i działań.

Poza tem — w miarę możności (próbkę tego daje już ten pierwszy numer)—będziemy starali się uwzględniać przejawy ruchu teatralnego, wychodzić poprostu z kręgu jednego teatru, czy nawet jednego państwa. Szereg odcinków, jakie już wprowadziliśmy w pierwszej pozycji (np. noty reżysersko-inscenizacyjne, organizacja teatru szkolnego, akcja teatralna, front żywego słowa i t. d.) wskazuje, jakie są istotne tendencje redakcji.

Do tej chwili znów nie mamy w Polsce literackiego „kąta teatralnego”, poprostu pisma (wszystko jedno narazie w jakich rozmiarach). Brak tego rodzaju pomocniczy—i jakże poważnej w naturze swojnj pozycji—utrudnia i uniemożliwia wszelkie właściwie porozumienie nietylko między ludźmi teatru, ale i nawet pomiędzy sceną a widownią.

Rozszerzając szablonowy i już wytarty program teatralny, zamieniając go w swojego rodzaju pismo (rozpiętość prawdopodobnie będzie zwiększana z każdym numerem) pragniemy tą inowacją zaakcentować konieczność stworzenia ruchu w tej dziedzinie, przeciwdziałać fatalnemu marazmowi. Tak w najogólniejszych oczywiście zarysach przedstawiałby się plan naszej kampanji.

Oczywiście byłoby zuchwalstwem zgóry wykreślać linje końcowe naszych prac i zgóry, na początku sezonu podawać sumy naszych posunięć. Nie te też zadanie miały na celu powyżej nakreślone słowa. To tylko niejako nasza tonacja, wykładnik naszych zamierzeń.

W miarę sił będziemy starali się ten program realizować.

Oczywiście uwzględnik w tem wszystkiem musimy warunki pracy, które nasze możliwości niewątpliwie ograniczają, wreszcie ciężka sytuacja finansowa, nie zezwalająca odrazu na pełny oddech. W każdym razie ten „Front teatralny” — to najtańszh w Polsce dziś, a i nietylko w Polsce, „program teatralny”, uzupełniony materjałem o różnych odcieniach.

Wreszcie punkt ostatni: gorączkowe prace montażowe; przygotowywanie sezonu teatralnego 1932/33 zmusiły do szybkiej decyzji i ostrego tempa redaktora, *który musiał w całości wypełnić* numer pierwszy „Frontu teatralnego”.

Przyczyną tego wcale poważną była też chęć przygotowania najbardziej dla tendencyj redakcyjnych odpowiedniego materjału, chęć właściwego dla naszych celów niejako układu, celowej kompozycji redakcyjnej.

Numery jednak, dalsze pozycje „Frontu teatralnego” będą zawierać specjalnie przez nas zamówione artykuły i noty. W ten sposób rzeczywiście nawiąże się realny kontakt ze społeczeństwem, dla którego dobra chcemy pracować. Bo taką powinna być nasza rola. Zwracamy się z gorącym apelem do wszystkich sympatyków teatru, aby raczyli współpracować z nami w tej akcji. A wtedy zwyciężymv niezawodnie.

Redakcja.

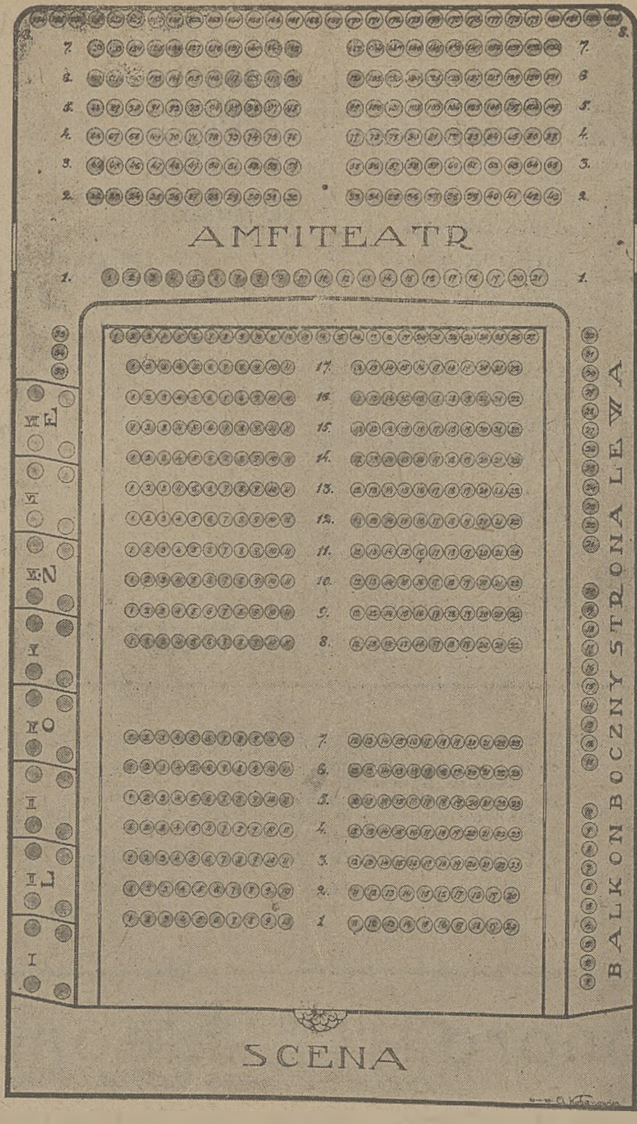
CHLEB I RÓŻE

„Nie czas żałować róż, gdy lasy płoną". To prawda. Ale bądźmy łagodniejsi dla kwiatów, zwłaszcza dla tych, które w dzisiejszych czasach wnoszą do naszych domostw pierwiastek piękna i radości. Kwiatem takim jest bezprzecznie dobra audycja radjowa. Lecz nietylko kwiatem, bo zwłaszcza podczas kryzysu, w okresie trudnego do zaspokojenia głodu duchowego, radjo staje się dla wielu słuchaczy koniecznym chlebem codziennym, bez którego umysły ich zostałyby skazane na stopniową, coraz większą anemję.

Dla rozkapryszonego podniebienia człowieka zamożnego radjo jest jakby jedną z wielu potraw na suto zastawionym stole. Zazwyczaj też człowiek zamożny nie docenia wartości i znaczenia radja, dopóki ma dostęp bezpośredni do wszystkich przybytków sztuki, wiedzy i rozrywki, które swoim złotym kluczem z łatwością otwiera. Lecz niech się zdarzy, że ten sam zamożny człowiek utraci zdrowie a lekarze na długie tygodnie zapędzą go do łóżka — wtedy nietylko złoty, ale nawet brylantowy klucz stanie się dlań zupełnie bezużyteczny. Teatry, sale koncertowe, rewjowe i dancigowe zostaną daleko za progiem sypialni. Nawet dobra i mądra książka ucieknie z przed znużonych gorączką oczu. Jedno radjo nie opuści nigdy człowieka, który mu zaufa. Dowolnie zciszonym głosem przyniesie do łoża chorego wieści z kraju i całego świata, melancholję ciszy przepoi czarownemi dźwiękami muzyki, odtworzy spektakl teatralny lub rewjowy, rozciekawi aktualną transmisją, ubawi wesołem słuchowiskiem lub dowcipnym feljetonem.

W podobnej sytuacji, jak ów człowiek chory, znajdują się dziś szerokie masy ludności, chociaż nie brak zdrowia, lecz odpowiednich funduszów nie pozwala im na bezpośredni kontakt z dobrodziejstwami kultury.

Cóż więc czynić? Dać za wygraną? Opuścić ramiona i patrzeć bezradnie jak jedna po drugiej rwą się złote nici, wiążące nas ze światem ducha? Kisnąć w codziennych troskach, smutkach i kłopotach, bez jednej nawet chwili przyjemnej rozrywki? Nie! Lecz bodaj za ostatni grosz nabyć skromny odbiornik radjowy i słuchać — i słuchać...



PLAN TEATRU MUZYCZNEGO „LUTNIA"

Kierownictwo artystyczne Teatrów Miejskich Z.A.S.P. w Wilnie organizuje stały zespół pomocniczy, mający współpracować przy wystawianiu utworów z t. zw. wielkiego repertuaru. Zgłoszenia przyjmuje Sekretarjat Teatru Wielkiego na Pohulance.

„Front Teatralny"

Wydawnictwo Teatrów Miejskich ZASP w Wilnie

Redaktor:

Dr. Jerzy Ronard Bujański

Redakcja:

Teatr na Pohulance, Wilno.

Polska Drukarnia
Nakładowa
„LUX“
Wilno, Portowa 7, telef. 203